

ОДИССЕЯ БАЛКАНСКОГО ХОРОТОПА: КОДЫ МАТРИЦЫ САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА НА СТЫКЕ ОЙКУМЕН

Аннотация. Главной идеей статьи является анализ феномена балканской хоры: склонность хоротопа к «перемене мест» как основное свойство с точки зрения категорий пространства Аристотеля внутри системы идей балканского макроконтракста В.Н. Топорова; феномен «пограничных зон» как перекресток противоположностей (в фильме Тео Ангелопулоса «Взгляд Улисса»).

Ключевые слова: категории пространства, хора, топос, балканская хора, хоротоп, коды хоротопа.

В последние годы философская мысль обращается к пересмотру категорий пространства, данных античными мыслителями. Аристотель в «Категориях» разграничивает две пространственные категории: место и положение.

Поговорим подробнее о первой.

Чтобы объяснить, «что есть место», Аристотель в четвертой книге «Физики» приводит фрагмент «Теогонии» Гесиода.

«Прав Гесиод, отводящий первенство хаосу, когда он говорит в «Теогонии», что «первым из всех вещей был хаос, а второй широкогрудая земля», так как перед тем, как чему-то возникнуть, необходимо место (хора), где бы это могло произойти» [1, с. 209].

Аристотель различал три вида категории места, непосредственно, «топос» – местность, «платос» – плоская местность, «хорос» – нечто простирающееся. «Хорос» – существительное мужского рода, «хора» – женского.

Хайдеггер пишет: «У греков нет слова для «пространства». Это не случайно; дело в том, что они испытывали пространственность не на основе протяженности, но места (topos); они переживали его как chōra, что означает не пространство и не место, но то, что занято тем, что тут находится» [10, с. 66].

Жак Деррида интерпретирует «хору» как «абсолютно иное» по сравнению со всем тем, с чем оперирует философия. Резюмируя свое исследование, Деррида пишет: «Чтобы осмыслить хору, надо вернуться к началу более старому, чем само начало» [4].

Юлия Кристева видит в «хоре» материнский принцип. Хора есть «мать речи» [6].

Жан-Франсуа Матеи [7] пишет о хоре как о пороге хоризмоса (chōrismos). Термин хоризмос обозначает отделение. Хора в данном контексте означает место дифференциации, разделенности. Именно здесь изображение претерпевает раздвоение, именно здесь разум философа различает истинное бытие и видимость. Хора, таким образом, оказывается местом встречи и перехода противоположностей.

В этой ключевой точке западная мысль пересекается с русской философской мыслью А. Г. Дугина [5], определившего хору как субститут хаоса, и наделившего ее свойствами места различения, разделения и перехода онтологически рационального и мифологически сакрального.

Фигура платоновской хоры как предел, как хоризмос, как интервал между идеальным и объективным, изменяет и разделяет противоположности. Создает в продлении перекресток (крест), обозначенный понятием «хоротоп», место перекрестка топосов, как мест по ту сторону, мест сакральных, так и топосов объективной реальности, точкой перекрестья которых и является фигура «абсолютно иного» – хоры. Так в своих пределах хоротоп становится пограничной зоной. В ней благодаря точке хоризмоса – или перехода противоположностей, можно наблюдать склонность пространства к «перемене мест».

С точки зрения Аристотеля первейшим и самым распространенным видом движения является перемещение материальных тел в пространстве, т.е. перемена места, когда материальные тела, существуя в пространстве, перемещаются в нем.

С точки зрения «абсолютно иного» в пограничной зоне перемена мест связана с направленностью самого пространства.

Здесь мы рассмотрим феномен балканской хоры.

В. Н. Топоров обращает внимание на особенности самого полуострова, имеющего уникальные пространственные конфигурации: чрезвычайную изрезанность («ажурность») береговой линии, горные вертикали и долинные горизонталы, открытость к семи морям, локальные закрытости на пути к северу.

«Балканское пространство, — пишет он, — в его геофизическом (уже — ландшафтном) и природно-экологическом аспекте (...) выступает как мать всего порождаемого им в себе самом, как подлинная матрица, в соответствии с которой штампуется человеческая жизнь» [9, с. 15].

Балканы – сложно структурированная хора, с чисто хорическими материковыми характеристиками на юге и юго-востоке, с горным хоротопом на востоке и западе. Островная часть Балкан вдоль побережья как

морской хоротоп с множеством островов (хор) и топосом моря. Так возникает уникальный хоротоп, в котором хора и топос постоянно меняются местами в зависимости от векторов взгляда. В этой сложной изошренной полемике побережья, островов и моря балканская хора обретает черты хоризмоса. Суша и море здесь до такой степени органично, интимно переходят друг в друга, что связи их предельно облегчают коммуникацию, движение, путь. Суша зияющей пастью Сцилл и Харибд втягивает море в себя, а море манит обитателей материка в путь цепочкой островов.

Так само пространство как будто задает направленность пути.

Когда Хайдеггер пишет о том, что греки переживали пространственность не как протяженность, но, как погруженность в хору, в сакральное пространство мест, перед внутренним взором встает одиссея пространства. Встает как путь Одиссея, заданный изначально волей богов, по цепочке островов, каждый из них сакральный хоротоп, место, погружаясь в которое, как в хору, герои трансформируются этим местом согласно его внутренним мифологическим законам. И путь, от острова к острову, создает ту особую протяженность как погруженность в трансформационный переход. Дошедший до конца уже не тот, кем вышел вначале. В этом предназначенность хоры, постоянно изменять вошедшее в нее, в этом специфика хоротопа, как матрицы, сохранять сакральность хорического и создавать протяженность топосов не во времени, ибо в хоре нет времени, или оно абсолютно иное, но, создавая протяженность мест в пространстве, хоротоп формирует хронотоп.

Поэтому можно сказать, что и сама Одиссея, хоротоп, матричные коды которого осуществляются в повтораемости мифологических сюжетов в балканском пространстве.

Рассмотрим, как проявляются эти коды в фильме известного греческого кинорежиссера Тео Ангелопулоса «Взгляд Улисса».

Вначале обратим свой взгляд вглубь истории балканского кинематографа.

В 1905 г. братьями Манаки был снят первый документальный фильм в Монастири, современной Битоле, входящей в состав Македонии, в то время, после первой балканской войны, в составе Сербии.

Реальная биография братьев Манаки использована Тео Ангелопулосом в кинофильме «Взгляд Улисса», снятом в 1995 г., в котором целью главного героя является поиск их трех первых документальных кинолент.

В кадрах первого фильма и раскрывается матрица балканской хоры: греческая деревня Авделла, женщины-ткачихи, 114-летняя бабушка братьев Манаки Деспина, полотно киноленты как изначальное полотно хоры, на котором не эйдосы, но сама хора собирает вокруг себя сакральные вещи, формируя первый миф, создавая пра-матрицу Балкан. Символом пра-матери, созидающей реальность и будущность, бабушка Деспина, ткущая полотно на пороге дома, и женщины-ткачихи подобно пчелам возле матки, собирающие сакральные образы воедино, сплетая их тайно, скрытно венчальным покровом пра-Балкан.

Итак, нам явлен первичный код балканского хоротопа.

Сценарий современной одиссеи находит своего Улисса.

В фильме Тео Ангелопулоса им становится безымянный кинорежиссер А (в его роли Харви Кейтель), вернувшийся на родину в Грецию ради поиска утраченных фильмов. Его одиссея смещается на балканский материк, и здесь мы обнаруживаем иные пространственные коды: эстафета пути по цепочке сакральных мест-островов оборачивается следованием по пограничным зонам, по зонам отчуждения материковых Балкан с их хорической предопределенностью.

Испытание смертью для безымянного А совершается на границе государств и времен, на греко-болгарской границе, где его задерживают пограничники. Сцена диалога с таможенником переносится в 50-е гг., годы гражданской войны в Болгарии. В это время братья Манаки бегут из Греции в Болгарию. Безымянный А, становясь Янаки Манаки, переживает сцену расстрела, ему завязывают глаза черной повязкой, выводят, в ожидании смерти он произносит слово: «Почему?».

В снятом ранее, в 70-е гг., фильме «Млечный путь» Луисом Бунюэлем используется сходный прием наложения сюжетов. В путешествии героев фильма, паломников Жана (Лоран Терзиефф) и Пьера (Поль Франкер) сквозь времена и места-палимпсесты мы встречаем кадры, когда действие переносится в том же месте в слой, смытый временем, но проявившийся внезапно в узле времен.

Эти узлы: перекрестки границ, пограничные зоны, подверженные в долгой хронологии времен переписыванию истории жесткой агрессией войн. Переписанные кровью и смертью, эти смытые слои проступают в пространстве неожиданно для героев, что в поисках сокровенного проходят через все точки смерти, чтобы за пределами времен собрать все сакральные смыслы.

И Пьер в «Млечном пути» и безымянный А, вовлечшись точкой пересечений в чужую судьбу, в чужое, но значимое для этих безымянных героев, имя, переживают сцены расстрела, чтобы вернувшись в себя и к себе, продолжить путь до следующей точки смерти.

Мы же понимаем, что эти точки смерти – переходные места балканского хоротопа, в которых сакральные мифологические сюжеты звучат голосом действительности, а реальные ключевые события далеких эпох сакрализируют пограничные зоны сновидениями хоры. Венчальное покрывало Балкан становится погребальным.

Безымянный А ищет первый миф о Балканах братьев Манаки, вершится одиссея скрытого кода, ответы в котором придут только тогда, когда свершится сага о конце дороги.

И если это сага о конце, то не знает безымянный А, потерявший в густом тумане в Сараево во время перемирия друга и его дочь, убитых абсурдно, по-кафкиански, у реки, не знает этой саги о конце. Вернувшись к началу и истоку, первому фильму братьев Манаки о ткачихах деревни Авделла, он достигает знания, что путь бесконечен, что путь обращен к началу. Но скрытое временем говорит Одиссею, что однажды он вернется в чужом платье и обличье к той, что ждала его, что узнает его она по запаху лимонного дерева и по любви его тела, вот только нет временной координаты у его возвращения.

Балканский сценарий, повторяясь циклично, разыгрывается вновь и вновь, и в одиссее балканского кода нет ни конца, ни надежды на завершение мифа.

Таким образом, мы видим, как эпические мифы хоры разворачиваются вовне сюжетами хоротопа, циклическим незавершенным балканским сценарием, проявляющимся в моменты катастроф на протяжении всей истории Балкан.

Библиографический список:

1. Аристотель. Собрание сочинений. М. : Мысль. 1981. Т. 3. 613 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. лит. 1975. С. 234–407.
3. Вальега А. Хайдеггер и проблема пространства. Пенн Гос Пресс, 2003. 202 с.
4. Деррида Ж. Эссе об имени. СПб. : Алетейя. 1998. 192 с.
5. Дугин А. Г. Мартин Хайдеггер: возможность русской философии. М. : Академический проект. Гаудеамус. 2011. 500 с.
6. Кристева Ю. Обороты поэтического языка. Нью-Йорк : Колумбийский университет. 1984. С. 25–26.
7. Маттеи Ж.-Ф. Платон и зеркало мифа. Париж. 1996. 127 с.
8. Платон. Собрание сочинений. М. : Мысль. 1994. Т. 3. 654 с.
9. Топоров В. Н. Балканский макроконтекст и древнебалканская неолитическая цивилизация // Восток и Запад в балканской картине мира. Памяти Владимира Николаевича Топорова. М. : Индрик. 2007. 352 с.
10. Хайдеггер М. Введение в метафизику. Йельский университет. 1959. 302 с.

Костенич В. А.

САКРАЛЬНОСТИ ДУХА В МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ ЦЕННОСТНЫХ ФОРМАЦИЙ ОБЩЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ

Аннотация. В статье анализируются некоторые бытийные параметры и мировоззренческие фокусы смыслового освоения феномена «Абсолютного» в таких формообразованиях духа как искусство, религия и философия.

Ключевые слова: абсолют(ное), сакральное, религия, искусство, философия, молитвословие.

Мировоззренческие отношения между философией и религией всегда складывались непросто. Чаше всего конфликтно и противоречиво. И это вполне объяснимо, ибо философия и религия претендуют на статус социокультурного рефери в вопросах экзистенциального само(сть)определения человека в бытии. Религиозное сознание изначально задавало человеку определенную систему мировоззренческих «аксиом», а борьба с догматическим «инакомыслием» была частью религиозно ориентированного бытия. Умозрения, лишённые пиетета перед Творцом, прокламировались в качестве «гордыни», одной из божественных «тварей», возмнившей себя правомочной мыслить так, «как если бы Бога не было»!

В свою очередь, (не религиозная) философия квалифицировала религиозное сознание в терминах «предыстории Разума» или (хуже того) идеологического «опиума». Философия предлагала человеку опираться на собственное «усилие мыслить» весь спектр мировоззренческих ориентаций и, более того, оговаривала ряд «условий подлинности» человеческого осмысления бытия. К их числу относились способность мыслить инакомыслие мыслящих Иное и Иначе; духовное мужество самокритично проблематизировать любую систему мировоззренческих «априори», понятийно отыскивать в любом экзистенциальном (ф)акте бытия его «финальное начало». Именно так, словесно осциллируя на «границах зауми», диалектически-парадоксально, смысло-флуктуационно, философия ищет (пред)последнюю инстанцию (всего) Сущего, которая в своей «платоновской неотмирности» преодолееет соблазны мыслить себя «корпоративно приватизированно». В том числе и «религиозно», ибо религия (по большей части) представляла для философии опосредованный интерес поставщика притчевых сюжетов и схоластических дискурсов.

Проблема при этом заключалась не столько в том, что философский склад ума тотально (критически) нелицеприятен к любым Авторитетам и смысловым беспрекословностям, сколько в потребности «додумать